MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr. 91. Kraków, Październik 1930. Rok X.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA Zł. 8·—, PÓŁROCZNA Zł. 4·—.

Konto P. K. O. 400.883 | Wszelką korespondencję i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: WYDAWNICTWO „MUZYKA I ŚPIEW“ KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11. | Konto P. K. O. 400.883

Dr. JÓZEF REISS.

Ideologja dzisiejszej muzyki.

1. Przełom.

Chcąc wydobyć zasadnicze cechy, znamionujące ideologję dzisiejszej muzyki, nie można ujmować rzeczy jednostronnie. A więc nie idzie tu ani o charakterystykę naczelnych osobistości w muzyce współczesnej, ani o kierunki twórczości i jej formy, nie idzie o operę czy symfonję, muzykę instrumentalną czy wokalną, jakkolwiek o to wszystko w związku z tematem potrącić trzeba.

Jeśli mowa o ideologji muzyki, to należy patrzeć na muzykę jako na pojęcie zbiorowe, na syntezę wszystkich czynników muzycznych, jako na świat, w którym działają odwieczne a niezłomne prawa. Pogląd helleński na muzykę opierał się na tej właśnie zasadniczej przesłance i na niej budował swą głęboką metafizykę, która pociąga nas dziś jeszcze tajemniczością mistycznego poglądu na harmonję wszechświata — „harmonję sfer“.

Ponad stylem, czy kierunkiem, czy manjerą epoki istnieje niezależna od nich sfera: muzyka jako kosmos wszędzie i zawsze jednaki, w którym działa zawsze ta sama niezmienna zasada: czy to będzie pieśń pierwotnego człowieka, czy najbardziej wyrafinowana konstrukcja o najwyższej kulturze muzycznej, zawsze odezwie się w niej jeden i ten sam prąglos twórczej woli. Spełnia się tutaj odwieczne misterjum twórczości!

Muzyka, stanowiąca kosmiczną jedność, jest jakby zamkniętym w sobie organizmem, w którym toczy się biologiczny proces. Ścierają się tu z sobą dwie siły, dwa elementy: pierwiastek dynamiczny, impuls uczuciowy i element statyczny, konstrukcyjny, płynący z refleksji.

Jak wszędzie w przyrodzie, tak i w muzyce wre walka między temi pierwiastkami. Od przewagi jednego lub drugiego elementu zależy styl epoki.

Po długotrwałym fermencie ścierających się sił, nastaje co pewien czas okres krystalizacji: pewne ustalone formy techniki obowiązują jako norma twórcza, by znowu później zachwiane, a wkońcu obalone ustąpić miejsca nowym poszukiwaniom w ewolucji historycznego procesu. Te okresy fermentu — to epoki przełomu.

Taki to przełom przeżyliśmy, czy może przeżywamy jeszcze. Muzyka szuka dziś nowych dróg, nowych środków wyrazu. Niepodobna ściśle ustalić, kiedy zaczął się ten przełom. Pierwsze jego objawy występują już wcześnie, bo w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku.

Epoce przełomu towarzyszy zwykle zamęt, chaos pojęć i płynący stąd brak orjentacji. Przywiązanie do tradycji jest niezmiernie silne. Ono to sprawia, że pokolenie starsze nie może nadążyć za hasłami chwili. Jedni przeczuwają tylko, że dzieje się coś nowego, ale nie uświadamiają sobie należycie, na czem dokonujący się przełom polega; garstka zaledwo ze świadomością celu i dążeń przeciwstawia się przeszłości.

W tym ogólnym zamęcie rzuca się zazwyczaj pewne hasła, aforystycznie ujęte definicje, zewnętrzne i efektowne etykiety nowego kierunku. Publiczność z właściwym sobie snobizmem, w pogoni za senzacyjnością chwili przejmuje bezkrytycznie każdą nowość, nawet każdy absurd. Jest to raj dla miernot, dla ludzi bez talentu twórczego. Oni to szkodzą najwięcej! Ekscentryczne wybryki mody i wybujałości dyletantyzmu podają jako wytwór nowego stylu i utrudniają tylko rzeczową ocenę i orjentację, zniechęcają do nowości, tamują rozwój.

Pamiętamy te hasła, któremi niedawno jeszcze określano istotę nowego stylu, któremi walczono i zwalczano się, nie rozumiejąc należycie ich znaczenia. Były to syntetyczne formułki, mające ująć zwięźle istotę przełomu, w rzeczywistości zaś ślizgające się po wierzchu pewnego zagadnienia, nie zawsze uzasadnione. Określenia te czerpano zwykle z plastyki: Impresjonizm, kubizm, formizm, ekspresjonizm — oto nazwy w swej analogji między muzyką a plastyką bardzo a bardzo problematyczne. Wszystko co jest kaprysem jednodniowej mody, co jest nieszczere, co jest krzykliwą pozą, to mija za lada podmuchem, przeżywa się i traci uzasadnienie. Z ogólnego fermentu zostają jedynie trwałe wartości. Z nich rodzi się nowy styl. Wszystkie te hasła minęły też bez głębszych śladów. Mimo sprzecznych niejednokrotnie założeń i dążeń miały one jednak wspólną, zasadniczą cechę, przewijającą się intuicyjnie poprzez muzykę ostatnich dziesięcioleci: Był nią odwrót od romantyzmu w muzyce, zerwanie z jego techniką, z jego ideologją.

2. Pierwiastek emocjonalny i konstrukcyjny.

Każda epoka ma właściwą sobie ideologję. Muzyka dawnych wieków zna tylko „szkołę“. Mówi się o szkole niderlandzkiej, o szkole weneckiej, rzymskiej. Dzieło sztuki nie staje przed nami jako wyraz twórczych porywów jednostki, lecz wydaje się bezosobistym wytworem epoki. Motety i msze wokalne XVI wieku mają przecież jakby familijne podobieństwo. Tak samo fugi organowe Włochów czy Niemców, sonaty Corelliego czy Händla, kompozycje Vivaldiego czy Bacha. Ile dzieł J. S. Bacha okazało się po dokładnej analizie krytycznej, kompozycją innych nawet nie najwybitniejszych mistrzów!

Inaczej w epoce rozkwitającego subjektywizmu, w okresie narodzin symfonji i sonaty klasycznej. W muzyce Haydna i Mozarta występują tak indywidualne cechy, że różnice ich stylu są bardzo wyraźne. A co dopiero sonata czy symfonja Mozarta i Beethovena! To dwa różne światy, dwie sfery odrębnych indywidualności. U Mozarta idealna harmonja między formą a treścią; u Beethovena zmaganie się z formą i nowa konstrukcja, wyrastająca z psychologicznych założeń. Tu przemawia osobistość i szuka dla swej ideologji odpowiedniego wyrazu. W sonacie i symfonji Beethovenowskiej jaka intenzywność dynamiki uczuciowej, jakie kontrasty dramatyczne!

Z głównych tematów, postawionych na wstępie wyrasta organizm, w którym jeden szczegół splata się logicznie z drugim; toczy się i rozwija subtelny proces, pełen przejść i stopniowań, konsekwentnie spojony i zamknięty w sobie.

Tę formę t. zw. „tematycznej pracy“ przejął romantyzm, tylko przepoił ją jeszcze bardziej pierwiastkiem subjektywizmu. Retorykę Beethovenowskiego patosu zastąpił rozwlekłością liryzmu i spowiedzią osobistych wyznań. Romantyzm bowiem, to epoka przeczulonej wrażliwości; egocentryzm uczuciowy znajduje swój najpełniejszy wyraz w muzyce; każda kompozycja jest jakby pamiętnikiem osobistej psychiki. Tylko sensytywność romantyzmu stworzyć mogła odurzającą, jak narkotyk, lirykę Chopinowską; tylko na podłożu romantyzmu staje się zrozumiała histerja i konwulsyjność erotyki w Wagnerowskim „Tristanie“.

Niepodobna ustalić granicy, do której sięga romantyzm w muzyce, zwłaszcza, że neoromantyzm, który po nim nastąpił, przejął po nim te same kategorje estetyczne i tą samą ideologję z tą tylko różnicą, że niektóre cechy romantyzmu przesadnie podkreślił i przejaskrawił. Zwłaszcza pierwiastek emocjonalny wystąpił tu tak silnie, że ścisła konstrukcja muzyczna zniknęła tu niemal zupełnie, a raczej ustąpiła miejsca konstrukcji swobodnej, związanej z ideową treścią kompozycji. To też muzyka Franciszka Liszta, Ryszarda Straussa, Aleksandra Skrjabina, przepojona literackością i symboliką, staje się obrazem, alegorją, przenośnią, głęboką metafizyką. Testament Skrjabina, jego poemat „Prometeusz“ jest symfonją dźwięku, barw, woni i symbolem najwyższych abstrakcyj ideowych, a nie samą tylko muzyką. Tu zarazem mistyczna tęsknota romantyzmu za zjednoczeniem wszystkich sztuk pięknych w uniwersalnej sztuce znalazła swój ostateczny wyraz. Ideowo należy Skrjabin do romantyzmu, ale w technice swej muzyki jest rewolucjonistą, który zdobyczami wyrafinowanych środków technicznych podkopał styl tradycyjnej muzyki.

Przeciw jednostronnej przewadze emocjonalnej treści w muzyce rozpocząć się musiała reakcja. Pierwiastki pozamuzyczne naruszały i burzyły formę. Walczył o nią Brahms i Reger, u nas torami ich szedł przez czas jakiś K. Szymanowski, jako rzecznik czystej formy, czyli architektoniki muzycznej. Ale dla współczesnego im pokolenia sonata, symfonja czy fuga były tylko gotowym schematem formalnym, uchodziły za przeżytek bez treści i znaczenia. Trzeba było potężnego wstrząsu i przewrotu dziejowego, trzeba było zupełnego i radykalnego przetworzenia psychiki społecznej, ażeby wzgardzona forma muzyczna odzyskała należne sobie prawa. Stało się to wskutek gwałtownego przełomu.

3. Nowe warunki.

Jakie jest psychologiczne podłoże tego przewrotu? Cechą epoki przedwojennej jest wybujały subjektywizm, kult jednostki, która żyje własnym światem, jakby w zupełnej izolacji od woli zbiorowej. Jednostka idzie przez życie albo w poczuciu swej siły, starając się nagiąć wszystko dla siebie, albo odwrotnie, w poczuciu swej bezsilności zrezygnowana, stoczona chorobliwą wrażliwością, z grymasem zniechęcenia i cierpienia na twarzy. Ten właściwy epoce liryzm egotyzmu odzwierciedla ówczesna muzyka.

Przyszła wielka wojna. Ukazała bez odsłonek prawdziwe oblicze życia, brutalną rzeczywistość. Runęła obłuda pseudo kultury towarzyskiej i sztuczność konwenansu i uświęconych tradycją form życia.

W jakim rozdźwięku stanęła muzyka wobec nowego pokolenia! Co mogła mu dać, czy powiedzieć ta muzyka przeczulonych nerwów, poufnych zwierzeń osobistych, ta subtelna cieplarniana roślina wyrafinowanej kultury? Kogo wzruszyć miały tkliwe skargi i żale jednostki, kogo olśniewać miał przepych barw, kogo czarować głęboki nastrój? Dla tych, którzy szczęśliwie uszli z pola walk, którzy przeżyli okropności wojny i ocaleli z pogromu, a następnie stanęli w obliczu nędzy mas i w wirze walk socjalnych, dla tych była ta muzyka czemś beztreściwem i niezrozumiałem! Muzyka, tworzona na podłożu ciasnego indywidualizmu, pełna afektowanego patosu i teatralnych gestów, rozwlekła, a przeładowana wirtuozostwem finezyjnego artyzmu, straciła wszelkie uzasadnienie.

Do nowych warunków życia i nowej psychiki pokolenia trzeba było inaczej się ustosunkować. Innym głosem musiała teraz przemówić muzyka; musiała dążyć do prostoty, posługiwać się zwięzłą formą, z realnych

wartości życia czerpać treść, odrzucić wszelkie domieszki romantyczne i najobjektywniej przemówić do mas, do zbiorowości. Trzeba było stworzyć nowe formy. Istotę nowych dążeń ujął może najdosadniej Ferruccio Busoni, gdy zaraz po wojnie w r. 1920 tak pisał:

„Nam nie trzeba teraz w muzyce filozoficznych głębin, ani metafizyki. Trzeba nam muzyki, przepojonej nawskróś muzyką, muzyki destylowanej, a nie podanej pod maską obrazów, przenośni, abstrakcyjnych pojęć, zapożyczonych z innej dziedziny. Niechaj w niej będzie drgające serce człowieka, ale nie drobne, małostkowe sprawy jednostki, niechaj treść prosta ujęta będzie w granice artystycznej formy“. (C. d. n.)

Tekst do Psalmów

według przekładu Jana Kochanowskiego.

PSALM CX.

Dixit Dominus Domino meo.

Rzekł Pan do pana mego swym głosem łaskawym:
Siądź mi przy boku prawym,
Aż Twe nieprzyjacioły złupione ze zbroje
Jako inszy podnóżek dam pod nogi Twoje.
Na kraj świata rozciągnę z Syonu wielkiego
Władzą królestwa twego,
A Ty na wszytki strony używaj praw swoich
Rozkazując w pośrodku nieprzyjaciół twoich.
Czasu ruszenia twego przy tobie, swym panie,
Twój lud chętliwie stanie:
Lud w cnotach okazały, świetny w pobożności,
Rosa rożanej zarze, krew twojej młodości.
Przysiągł Pan, a za jego żal nie chodzi słowem;
Tyś Melchisedechowym
Porządkiem, kapłan wieczny, Pan przy boku twoim
Na wieki, Pan tyrany zetrze w gniewie swoim,
Sąd swój rozciągnie, pola trupami okryje,
Książę możne zabije,
Krwią płynącą będzie pił wodę potokową,
Przeto Nieba dosięże wysokiego głową.

PSALM CXI.

Confitebor Tibi Domine in toto corde meo.

Pana ja zawżdy między cnotliwemi
Chętnie wspominać będę rymy swemi;
Chwalne są sprawy Jego; wielką czuje
Roskosz, kto się im pilnie przypatruje.
Co pocznie, wszytko pełno jest zacności,
Pełno powagi; wiek sprawiedliwości
Jego nie przetrwa żaden, a na ziemi
Wiecznie pamiętny będzie cudy swemi.
Pan dobrotliwy, Pan to miłosierny,
Nieprzyjacielskim łupem lud swój wierny
Hojnie bogaci, na swe stanowienie
Wiecznemi czasy będzie miał baczenie.
Moc Swą okazał, gdy wygnał pogany,
A swe postawił w ich królestwie pany;
Sprawy rąk Jego prawdą miarkowane —
Sprawiedliwością prawa prostowane.
Te się na wieki żadnych lat nie boją,
Bo na szczerości i na prawdzie stoją.
Pan sługi swoje z niewoli wybawił
I tem swój wieczny testament zostawił;
Pan Imię niesie wielce świętobliwe,
A nieposłusznym zaraz i straszliwe;
Przedniejsza mądrość, kto się boi Boga,
To do rozumu i do sławy droga.

PSALM CXII.

Beatus vir, qui timet Dominum.

Szczęśliwy człowiek prawdziwie
Kto w bojaźni Pańskiej żywie,
A Jego ma rozkazanie
Za osobne kochanie:

Jego potomstwo na ziemi
Porówna zawżdy z możnemi;
Plemię dobrych ludzi wszędzie
Z łaski Pańskiej kwitnąć będzie.

W Jego domu na czas wszelki
Najdzie się dostatek wielki,
Jego uprzejmej dobroci
Wiek nadłuższy nie okróci.

Niechaj ćma jaka chce wstanie,
Dobrym światła zawżdy stanie,
Pan o cnotliwym narodzie
Pieczę ma w każdej przygodzie.

Dobry, prędki do litości
Udziela swej majętności;
A słowa swe tak miarkuje,
Że w nich płochość nie panuje.

Więc, gdy nieszczęście przypadnie,
Każdemu wytrzyma snadnie,
A Jego szczodrobliwości
Pamiątka trwa ku wieczności.

Złe języki go nie trwożą;
Bespieczen w nadzieję Bożą
I pewien, że w krótkim czesie
Zły człowiek pomstę odniesie.

Ubogim dawa obficie.
A też sława znakomicie
Jego uczynności słynie,
I chwała nigdy nie zginie.

Na to patrząc zły boleje,
Gniewem i zazdrością mdleje,
Taki, co w głowie uradzi,
Do skutku nie doprowadzi.

PSALM CXIII.

Laudate pueri Dominum.

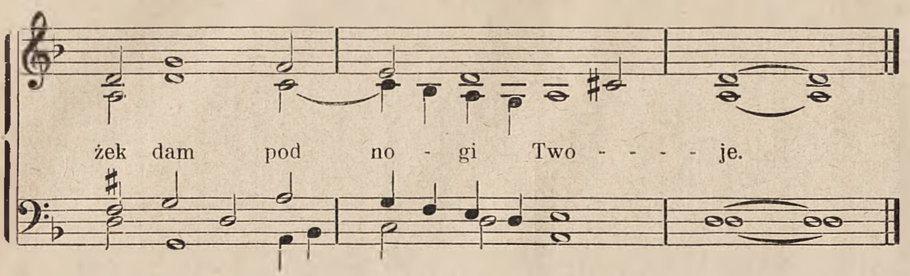
Dziatki niewinne, panienki uczciwe!
Śpiewajcie Imię Pańskie świętobliwe,
To niechaj zawżdy w uściech ludzkich słynie,
Póki pamiętny wiek swym torem płynie.

Gdzie zarze wchodzą i gdzie zapadają,
Wszędy niech Imię Pańskie wyznawają;
Ten ma narody wszytkie pod nogami,
A Jego sława buja nad gwiazdami.

Kto kiedy z Panem tym porówna, który
Dziwnie wysoko siedząc przecię z góry,
I co na niebie i co jest na ziemi,
Oczyma widzi nieuchronionemi?
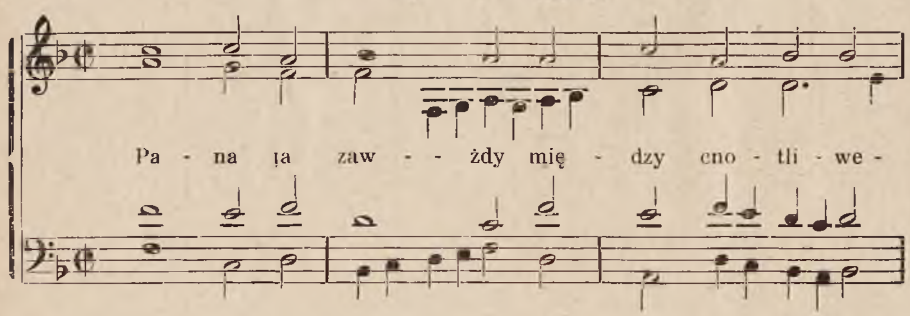
Ten ubogiego wziąwszy z gnoju prawie,
Umie posadzić na książęcej ławie,
Ten mać niepłodną i zjętą troskami,
Lubemi cieszy za czasem dziatkami.

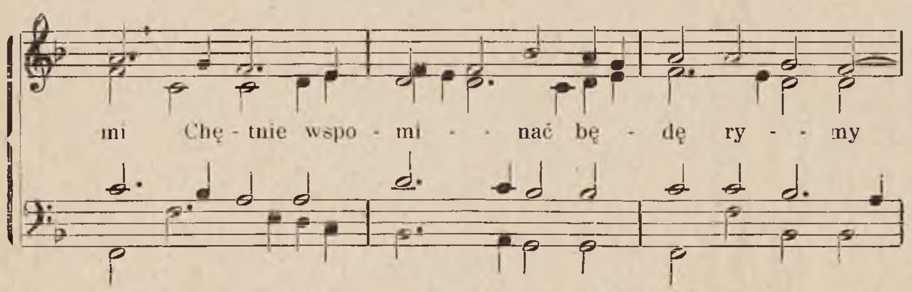
Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy)

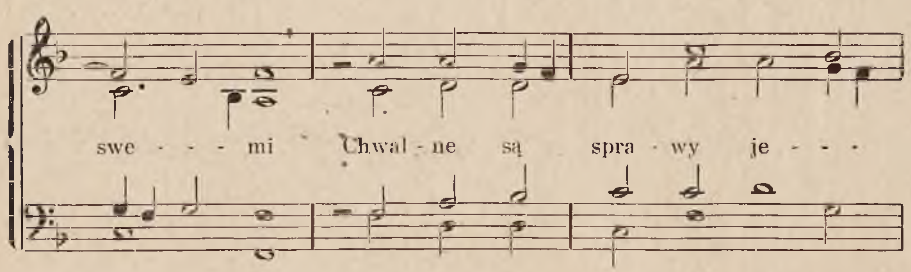


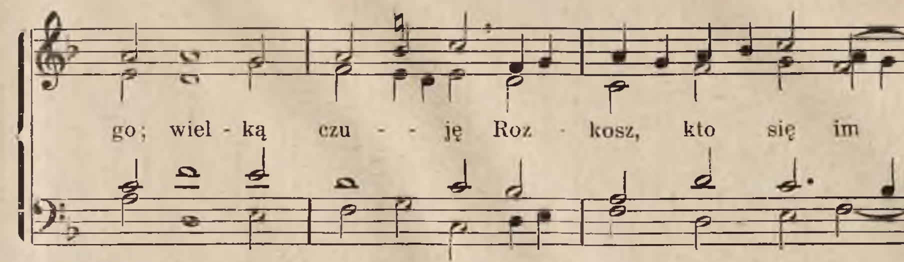
PSALM CXI.

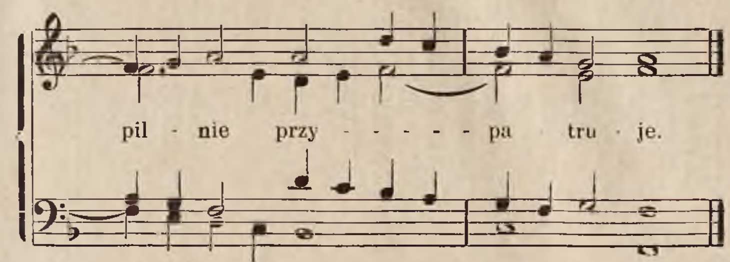
Confitebor tibi Domine.





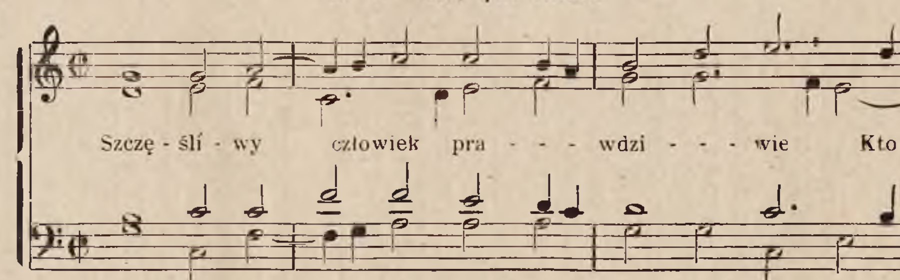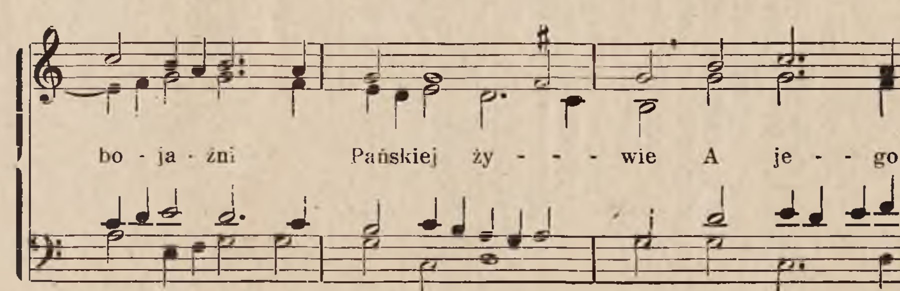






PSALM CXII.

Beatus vir, qui timet.
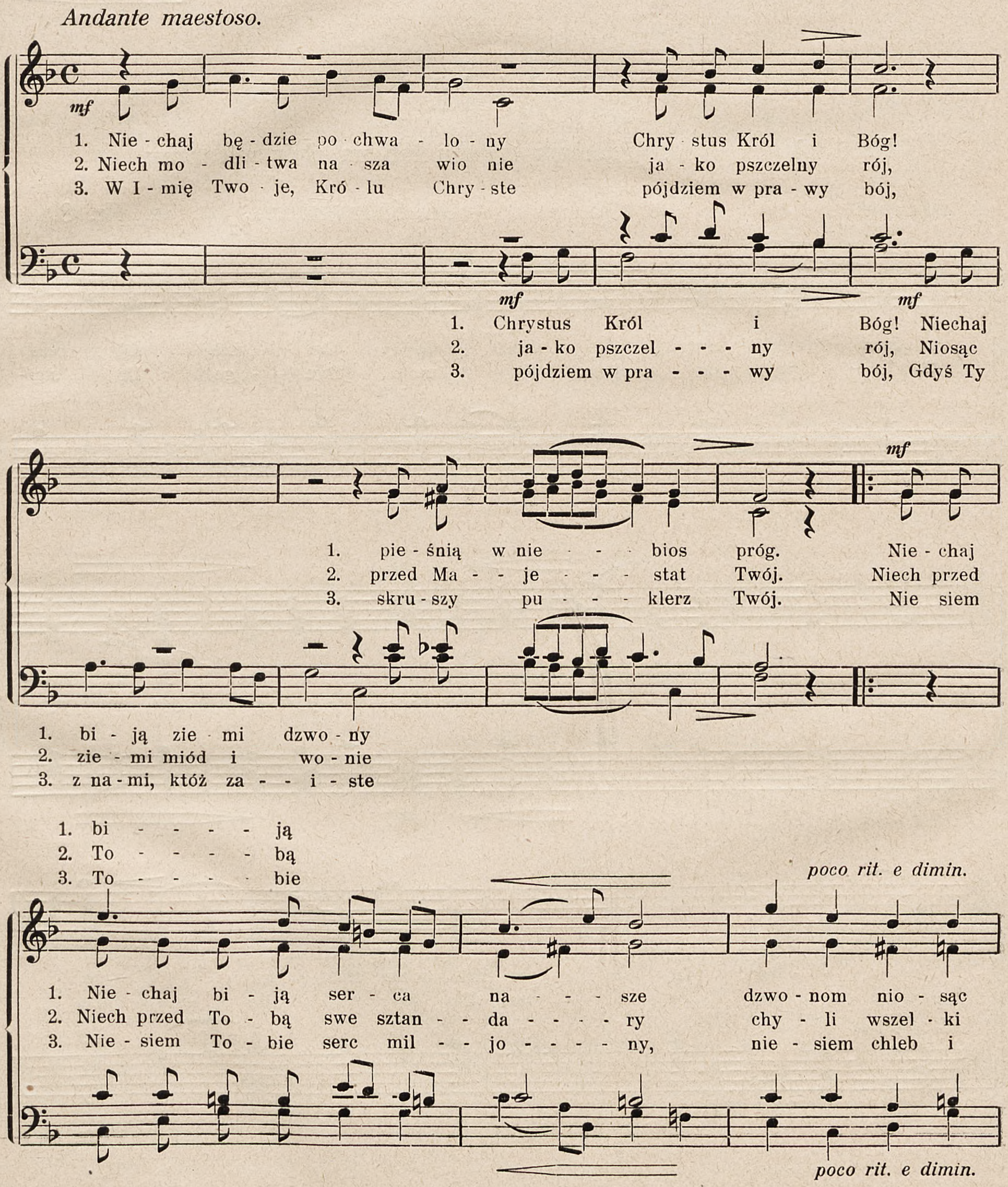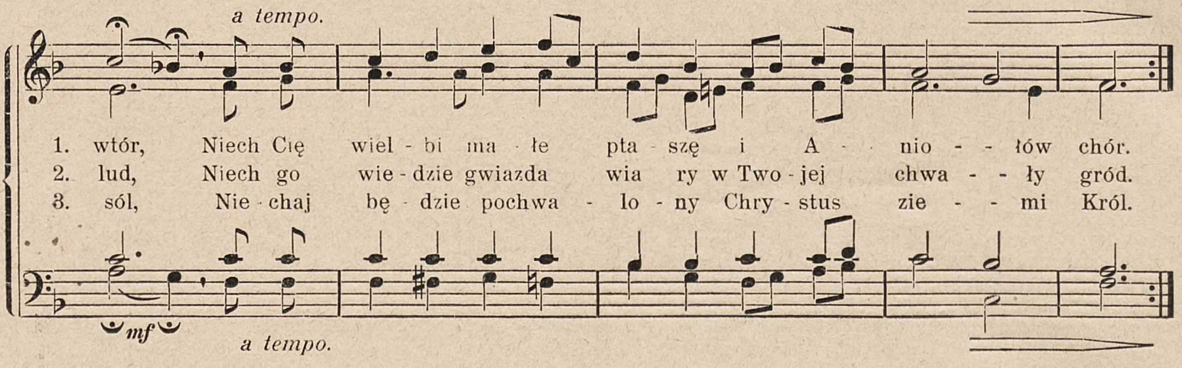




Pieśń o Chrystusie Królu.

(Chór mieszany.)

Sł.: M. M. Bożawola — Poznański. Muz.: *A. Schwanderla,* op. 34, Nr 9.

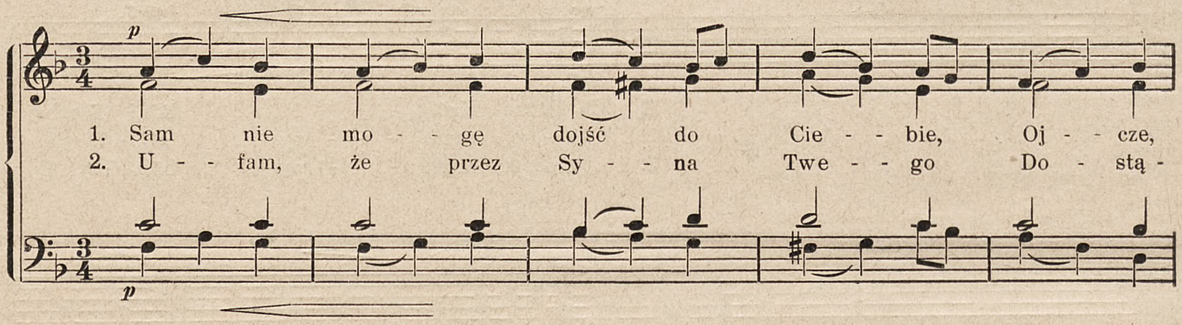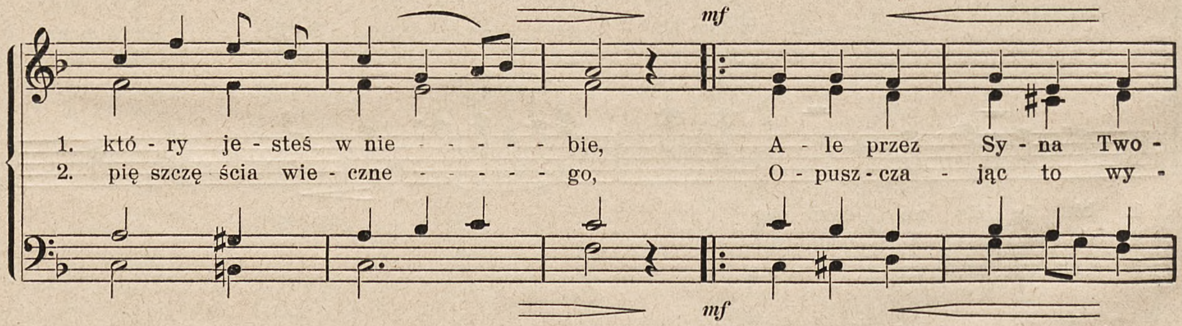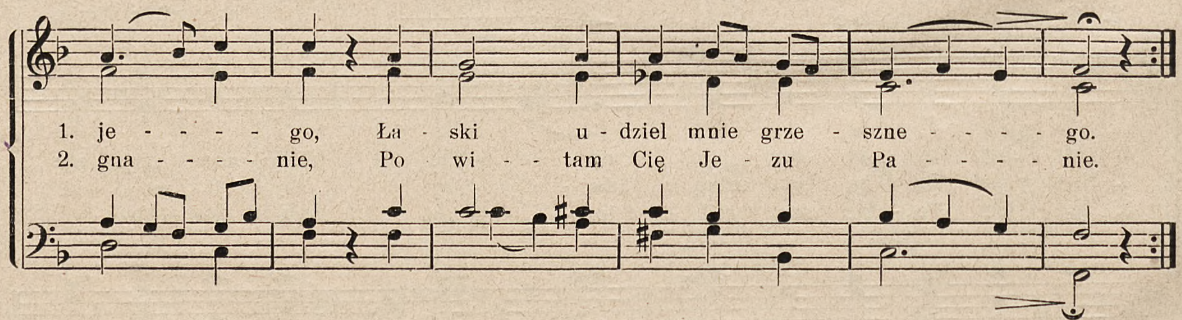




Nadzieja.

Na 1 głos z towarzyszeniem organu lub na chór mieszany.

Moderato. *A. Schwanderla,* op. 34, Nr. 8.
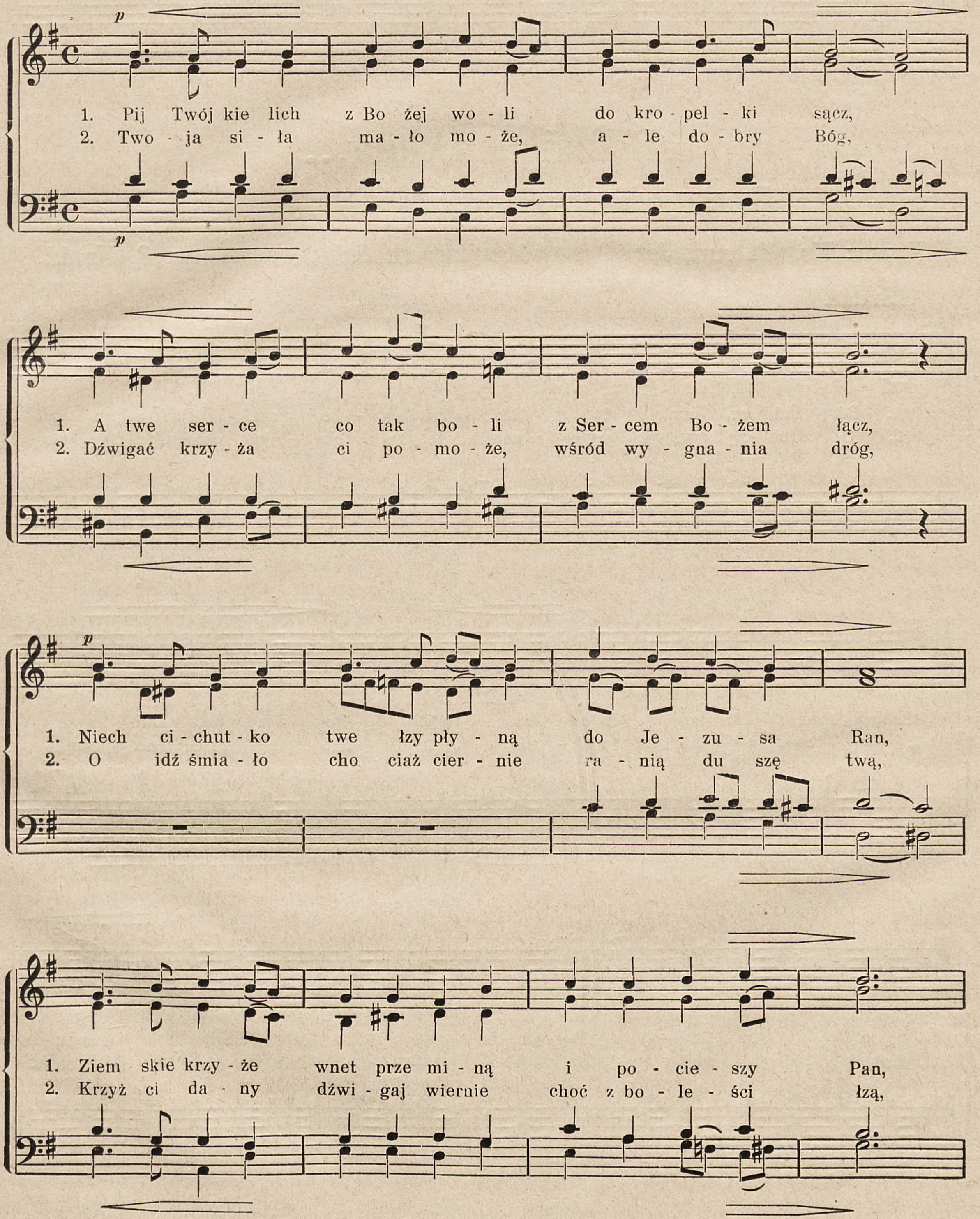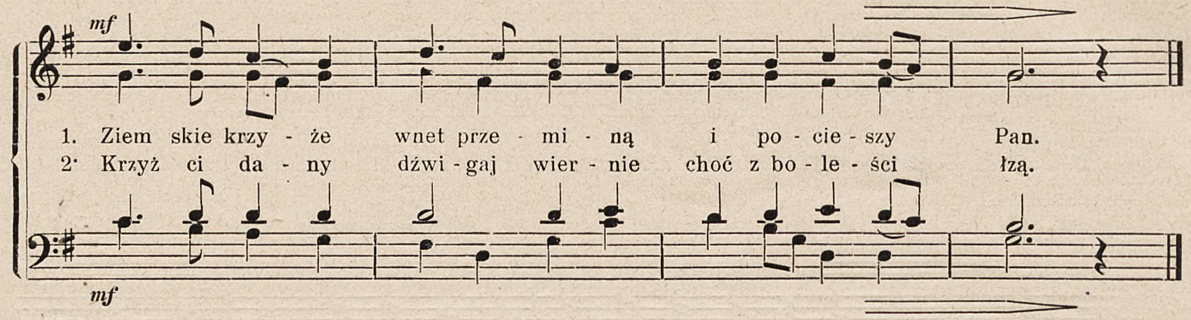






„Pij twój kielich z Bożej woli"...

Na głos solowy z towarzyszeniem organu lub na chór mieszany.

Andante. *A. Schwanderla,* op. 34, Nr. 7.



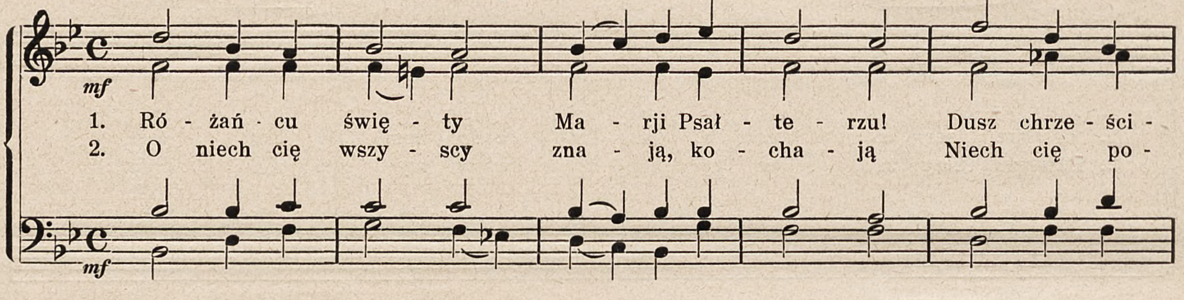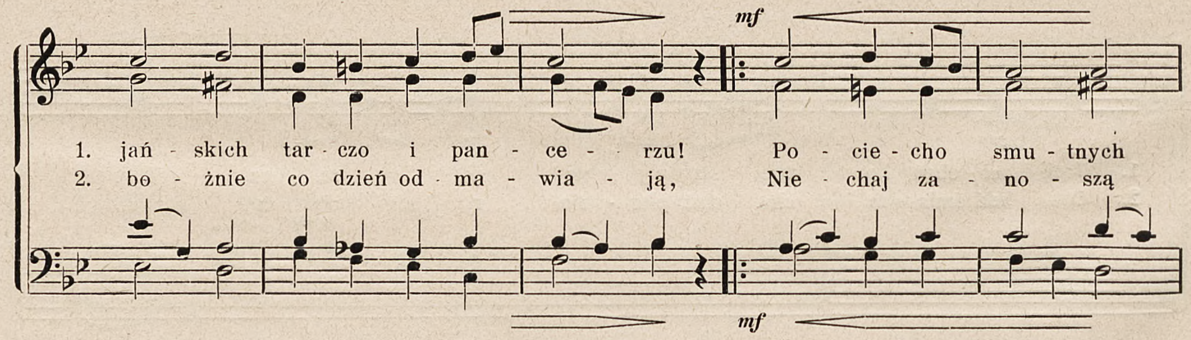


Różańcu święty...
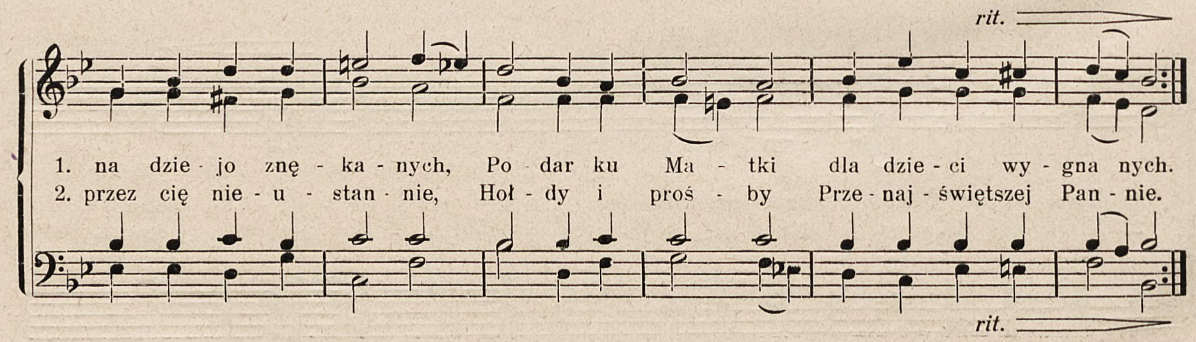
Na głos solowy z organem lub chór mieszany.

Słowa: Ks. Mateusz Jeż. Muzyka: *A. Schwanderla,* op. 8, Nr 12.

Andante.







ANTONI MILLER.

Estetyka.

(Ciąg dalszy).

1. Piękno absolutne.

Nie należy zapominać tej stwierdzonej prawdy, że człowiek składa się z duszy i ciała, stanowiąc istotę żyjącą, jednolitą, patrzącą na świat i weń wglądającą. Nie trzeba tylko, jak słusznie radzi H. Struve, patrzeć na człowieka z punktu widzenia nowoczesnych psychologów, jednostronnych empiryków, którzy znają tylko fizyczny osobnik i pragną całe bogactwo objawów umysłowych wyprowadzić z działania pierwotnych czynników wrażenia zmysłowego, jako objawu systemu nerwowego.

Człowiek jest jednostką, działającą w jedności ducha i ciała. Na czem polega to zjednoczenie — nie możemy zbadać. Widzimy tylko fakt niezaprzeczalny, że człowiek ujawnia swe czyny i myśli drogą jednolitego współdziałania ducha z ciałem, mogąc jednak, według potrzeby, niejako wychylić się poza szranki cielesnej powłoki i zajrzeć głęboko w głąb ducha ludzkiego i w świat transcendentalny, abstrakcyjny. Zdolność duchowa abstrahowania, wnikania w zawiłe tajniki duchowego świata, daje człowiekowi możność odczucia istnienia czegoś bezwzględnego, promieniejącego prawdą, mającego też same wspólne cechy i dążności, ale w najdoskonalszym stopniu, a mianowicie: umiłowanie piękna, prawdy i dobra. Te cechy, jako bezwzględną doskonałość, rozumiemy i widzimy tylko tam, gdzie niema dla nich żadnego ograniczenia, gdzie wszystko żyje swem własnem życiem i niema związku z doczesnością, gdzie jest życie „samo w sobie", co jest od niczego ziemskiego niezależnem, co zamieszkuje w świecie transcendentalnym, co jest emanacją z siebie, wiekuistem istnieniem w sobie, słowem — jest Bogiem. A zatem: nasze wrodzone pojęcie prawdy, piękna i dobra, dążenie ku tym ideom, wyodrębnienie ich bytu transcendentalnego, doprowadza nas siłą podmiotowej dążności duszy do Boga-Ducha, do uznania prototypu tych ideałów w Bogu. Istnieje więc piękno absolutne, istnieje w Bogu! Prawda, piękno i dobro, jako trójcę jednolitą artystycznego ducha upatrujemy nie w tej naszej krainie, ale w krainie transcendentalnej. Ku niej się rwie zwykle czysty, niezamącony brudem duch ludzki, więc stąd zaczynamy pochód badań naszych nad prawdą i dobrem, a głównie nad pięknem. Rozpatrzmy bliżej to absolutne piękno.

Czyste upodobanie w pięknie wymaga harmonji podmiotu z przedmiotem, która właśnie sprawia ich dążenie ku sobie, pociąg nieprzeparty, miłość piękna. Harmonja ugládającego podmiotu — ducha ludzkiego, przedmiotu — absolutnego ducha, powinna się opierać na wspólnych podstawach jednakiej natury. Natura podmiotu — duszy naszej, i natura przedmiotu — ducha absolutnego, zamieszkującego świat transcendentalny, t. j. Boga-ducha jest jednaką, boć człowiek, chociaż nie jest doskonałością duchową sam w sobie, stworzonym jest jednak na obraz i podobieństwo Boga. Skrępowany powłoką cielesną duch ludzki nie jest o tyle obezwładnionym, by nie czuć w sobie śladów pierwiastków boskich; — poczucie nieśmiertelności, zamiłowanie prawdy, piękna i dobra i t. p., więc nawet już dawno przez usta Apostoła powiedział: „rodzajem bożym jesteśmy". Dlatego on źródło prawd i wszelkie zewnętrzne i wewnętrzne formy przejawu estetycznych skłonności ducha swego upatruje w Bogu, gdzie się spodziewa (jak i Plato), ujrzeć najdoskonalszy ich stopień.

Wpatrując się wzrokiem duchowym w Boga, widzimy w nim przedewszystkiem pełnię istnienia samego w sobie, byt wyodrębniony, nie zrodzony w czasie, ani mogący przeciąć swe trwanie; widzimy w nim czynność woli, stanowiącej jedno z jego istotą, wiecznie niezmienną w sobie i jednaką; widzimy wreszcie, że w Bogu wszystko jest koniecznością w sobie i nie może być innem niż jest, więc wszystko jest prawdziwem, zgodnem w sobie, jest prawdą samą, jednością w sobie, prawdziwie jest tylko tem, czem jest. W Bogu zatem widzimy absolutną prawdę.

Tą prawda pociąga nas nieprzeparcie ku sobie, zastanawia umysł, oświeca go. W chwili, kiedy jasność prawdy dotyka go, odczuwamy miłość ku niej, pewien niepokój wkrada się do duszy, rozbudza się działalność uczucia, które zaczyna odczuwać wdzięk niewypowiedziany we wszystkiem, co jest złączone z pierwowzorem prawdy. A ponieważ ten pierwowzór prawdy widzimy w Bogu w całej nieskończoności swojej, przeto ów wdzięk, ową wyrazistość, ową jasność prawdy wyróżniamy już w Bogu, jako nową niezgłębioną cechę istoty jego i nadajemy jej miano piękna. Nie inaczej rozumieli to piękno w Bogu i św. Augustyn, nazywając je „blaskiem prawdy" lub „blaskiem doskonałości, porządku". Bo skoro tylko człowiek zrozumie naturę prawdy, jej siłę, rozbudza się w nim uczucie, które głębiej jeszcze niż rozum zagląda w istotę przymiotów bóstwa, o ile to naturalnie dostępne jest śmiertelnikowi, i widzi w nim — zgodność dążności i czynów z naturą istoty prawdy samej w sobie. Tę zgodność jednolitą prawdy a jej objawów nazywamy dobrem absolutnem. Uznanie więc prawdy absolutnej w Bogu doprowadza nas do uznania w nim dobra. Łączność tych dwóch przymiotów boskich odczuwa się właśnie uczuciem; przez uczucie upatrujemy piękno absolutne w Bogu jako łącznik prawdy i dobra, jako idealną absolutną formę. Rozumiemy w Bogu istnienie ideałów prawdy, piękna i dobra nie drogą formalnej spekulacji, lecz dlatego, że one są w nas wrodzone, że są naszemi podstawowemi ideami, do których, jako do wspólnego mianownika sprowadzają się wszystkie różnorodne objawy zasadniczych zdolności umysłu ludzkiego. Należy tylko to mieć na uwadze, że owe przymioty absolutu polegają nie na ich wyłączności, lecz jedynie na przewadze jednego nad innymi, przy bezpośredniem współistnieniu wszystkich. Prawda, dobro i łącznik ich — piękno, są w Bogu jednakie, równoważne, panuje pomiędzy niemi harmonja, jedność niepodzielna. Jeżeli mówimy o prawdzie, widzimy w niej piękno i dobro; jeżeli mamy dobro na uwadze, przyznajemy mu prawdę i piękno, wyszczególniając piękno — czujemy, że treścią jego powinno być dobro i piękno. Piękno więc takie w Bogu, równoważne z prawdą i dobrem nazywamy pięknem bezwzględnem, absolutem. Uznajemy transcendentalny byt jego, nie mogąc powiedzieć, czem jest samo w sobie; możemy tylko powiedzieć, czem być nie może. Nie może być złem, nie może być sprzecznością z prawdą, nie jest mrzonką, utopją, bo sam fakt, że mamy pojęcie o idei absolutnego piękna, dowodzi, że ta idea istnieje rzeczywiście, poznawcze bowiem władze umysłu są tak zorganizowane, że możemy tworzyć pojęcia tylko zapomocą zestosunkowywania zjawisk rzeczywistości, ze współudziałem zmysłów. Skoro zaś uznajemy byt transcendentalnego piękna, uznanie to nie mogło stać się inaczej jak bezpośrednio, siłą tylko ducha naszego, uznającego poza szrankami materji istnienia bytu czysto duchowego, któregośmy nie mogli uznać drogą samej li obserwacji zjawisk zapomocą zmysłów. Piękno więc

absolutne i wogóle wszystkie inne idee transcendentalne możemy ogarnąć tylko duchem; duch jedynie, posiadający przymioty czysto boskie, acz przymglone, może zrozumieć i odczuć egzystencję ducha absolutu. Posiłkować się tu zmysłami nie możemy, bo te są mylne i nie dają rękojmi pewności w badaniu przedmiotu, którego substancja jest niematerjalną, niezmienną, dostępną bezpośrednio duchowemu objęciu.

A zatem: Piękno absolutne istnieje rzeczywiście w absolucie, w Bogu, staje się dostępnem czystemu duchowi, chociaż co do istoty swojej samej w sobie — jest niezrozumiałem, jak każdy absolut. Pociąg ku niemu czujemy bezwiedny, bo mamy w sobie wrodzone pojęcie o idei piękna i czujemy ku niemu odśrodkowy, mimowolny pociąg, gdyż dusza nasza z natury swojej zawsze tęskni ku wiekuistemu, bezwzględnemu, ku prawdzie samej i najdoskonalszemu prototypowi piękna w absolucie, którą to ideę nosimy w zanadrzu wiekuistego ducha naszego.

Kto nie uznaje ducha osobistego w człowieku, kto nie uważa pierwszej przyczyny wszechrzeczy za źródło wszelkich objawów, temu nie są dostępne metafizyczne dociekania rozpoczęte z absolutu. Przyzwyczajony analizować tylko zmysłowe zjawisko, nie może naturalnie dojrzeć ukrytej w nim duchowej treści. Ugrzęzły w krańcowym fenomenalizmie walczy przeciwko substancjonalizmowi, t. j. nie uznaje pojęcia istoty, tego ogólnego zasadniczego czynnika rzeczy, wszechbytu. Bez uznania zaś rzeczywistości istoty podajemy w wątpliwość, podmiot wogóle, uwydatniający swe właściwości w szczegółach. Otóż ów samodzielny podmiot-piękno, istotę piękna widzieliśmy w Bogu jako źródło pojawów piękna ducha wego, to ostatnie może przeglądać już i w zjawisku, jako objaw szczególny, sporadyczny, przedmiotowy w stosunku do nas, dostępny bliższemu dociekaniu naszemu. Mając zjawisko przed sobą, sprawiające bezwiedne upodobanie, możemy z większą pewnością zanalizować prawa naszego duchownego objęcia i zmysłowego spostrzeżenia, a wtenczas dopiero wywnioskować o niektórych własnościach bliższych istoty samego Piękna absolutnego, którego cząstkowy odblask odczuwamy w zjawisku.

Wykazaliśmy źródła idei piękna w nas, poznaliśmy możność udowodnienia istnienia transcendentalnego piękna na tej zasadzie, że skoro uznajemy bezpośrednio istnienie czegoś, to nie moglibyśmy uznać nie istniejące za istniejące. Tak rozumując, nie byliśmy jeszcze na gruncie czystej estetyki. Teraz dopiero, z absolutu przechodząc do zjawiska, wkraczamy w podwoje estetyki ścisłej. Przecie określiliśmy ją wyżej jako naukę form, formy zaś możemy analizować mające bezpośrednio zjawisko przed sobą, przeto zbadanie analityczne pewnych grup zjawisk, zwanych pięknemi, da nam możność na podstawie wyraźnie spostrzegalnych danych wyprowadzić syntetyczne wnioski o istocie piękna w zjawisku. Przejdźmy zatem do rozpatrzenia piękna w objektywnem zjawisku.

Zjawisko należy do konkretnego świata, objawia się więc w przestrzeni i w czasie. Poznajemy drogą zmysłów, które przekonywają nas o objektywności wszelkich poza nami objawów; najprzedniejszą w tym względzie posługę wyświadczają zmysły dotykania, wzroku i słuchu. W życiu zaś duchowem właściwie tylko dwa ostatnie mają wielkie znaczenie. Przez zmysł wzroku spostrzegamy przedmioty w przestrzeni, przez zmysł słuchu — odczuwamy zmiany odbywające się w czasie. Dlatego tylko te zmysły będziemy uważali jako jedynie estetyczne, ponieważ przez nie duch nasz wyziera na ten świat i przyjmuje, wchłania wrażenia. Wszak i inne zmysły mają pewien udział w życiu duchowem, ale w nader małym stopniu. Byli wprawdzie i tacy estetycy-fizjologowie (Guyan), którzy niższym zmysłom przypisywali wielkie znaczenie, czy oni mieli rację — o tem później powiemy. Obecnie będziemy badać konkretne pojawy, podpadające spostrzeżeniu wzroku i słuchu.

Badając piękno w zjawisku, należy mieć ciągle na uwadze te dwie drogi poznania: drogę spostrzeżenia zmysłowego i drogę duchowego objęcia; przeto psychologja i fizjologja z jednej strony, metafizyka z drugiej, powinny podać sobie ręce. Jednostronne zapatrywanie nie może stworzyć estetyki, bo nie pozwoli jej dać za podstawę — piękna; wszechstronnie zanalizowanego i syntetycznie określonego. Starzy metafizycy wyjaśnili niezaprzeczenie wiele rzeczy, które uszanować należy. Główny ich błąd zawierał się w tem, że zamało zważali na zjawisko; pomimo to zdolniejsi z nich, postępując drogą czystego myślenia, przeczuli nieraz wiele prawd, które dopiero udowodniły doświadczalne nauki. Tak np. Burke uprzedził wnioski fizjologów nowszych, dowodząc, że piękno przedmiotów wymaga ciągłej, ale powolnej zmiany ich zarysów: ostra zaś, raptowna odmiana tych zarysów, nie jest przyjemną dlatego, że nierówną nerwowie sprawia skracanie optycznego nerwu. Podobny pogląd można znaleźć w ulotnych zdaniach wielu nawet starożytnych metafizyków.

Nowsza znów szkoła psycho-fizjologów błądzi w tem, że gardzi zbytnio metafizykami i wyrzuciła ich za parkan. Słusznie się na to oburza Golcew, powiadając, że przecie i u metafizyków można znaleźć dużo użytecznego dla przerobienia materjału estetycznych teorji, żadne bowiem psycho-fizjologiczne badania nie są w stanie dać nam Estetyki w prawdziwem tego słowa znaczeniu. Fizjologja nie ma racji odróżniać przyjemnych wrażeń od estetycznych; ona nie jest w stanie przeprowadzić granicy pomiędzy przyjemnem, pięknem i wzniosłem, a zatem nie pozwoli dokładnie określić sztukę, co nie jest tak łatwem, jak się zdaje.

Podobnie sądzi niemiecki estetyk Pröls: „W swej dążności redukowania duchownych przepisów ku prostym fizjologicznym czynnościom, fizjologowie zaszli zadaleko. Jeżeli np. chcielibyśmy tłumaczyć komiczne zapomocą fizjologicznego procesu, leżącego w osnowie śmiechu, estetyczne znaczenie komicznego bynajmniej temby się nie dało wyjaśnić, albowiem śmiech — to skutek komicznego, ale nie jest komicznością samą. Człowiek może uważać pewne zjawisko jako nawet bardzo komiczne, ale się przytem ani nie uśmiechnie; również można być pogrążonym w rozpacz, nie roniąc łez. Śmiech i łzy — to są reflektywne czynniki, podległe duchowym procesom. Dlatego śmiech sam w sobie nie może być uważanym jako estetyczny i nie może być porównanym ze złożonem pojęciem psychologicznem, które się nazywa w estetyce „komicznem“. (C. d. n.)

Nowe wydawnictwa.

X. Franciszek Walczyński, op. 140. **Nowe pieśni za Dusze Zmarłych** na 1 głos z organami lub harmonjum. — Do nabycia u autora w Tarnowie. Cena egzemplarza wraz z tekstem **zł. 3.—**

DR. JÓZEF REISS.

Listy Imć. Pana Grzegorza Kątskiego
do Filharmoniey Krakowskiéy.

(Ciąg dalszy).

III.

DO SZANOWNEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ MUZYKI W KRAKOWIE.

Opis wzmagania się i dalszego doskonalenia talentów muzykalnych Antoniego i Karola braci Kątskich.

Od czasu jak Towarzystwo Muzykalne zaczęło istnieć w Krakowie — jako wielbiciel talentów w pisałem się do tegoż za Członka czynnohonorowego — późniéy miałem zaszczyt być przyjętym do Grona Komitetowego, w którym jako Sekretarz wydziału przemysłowego starałem się podług możności Towarzystwu być użytecznym i chociaż pod ten czas małe, jednak okazywałem nayszczérszéy chęci dowody.

Czytając w Gazecie Warszawskiey (jak sobie przypominam) w roku 1820, że w Neapolu 10cio letni Baron Praun na skrzypcach grał naytrudnieysze koncerta Rodego, za co od Arcy Gimnazyum złotym medalem udarowany został. — Ta wiadomość wzbudziła wemnie niejaką zazdrość — często myślałem sobie: „Dla czego nasi rodacy nie starają się o podobne wystawienie swoich dzieci". — odtąd więcey przemyśliwałem jak by zachęcić mieszkańców swobodnéy krainy aby do muzyki młodciane umysły dzieci kierowały: na koniec ułożyłem sobie, aby własne dzieci sposobić, i témi zachętkę publiczną zrobić.

Długo bym czasu potrzebował na opisanie jakiémi sposoby postępowałem z drobnémi istotami, nie traciłem nadziei, i pracowałem codziennie z niémi, ile mi czas pozwalał od prac Biórowych — i kiedy już widziałem że mogą zadziwić swémi talentami — z radą Szanownego Prezydującego śp. Hr. X. Sierakowskiego i Członków Towarzystwa, ogłosiłem Koncert w sali Knotza, w którym Karol na ten czas siedm lat niezupełnych mający grał na skrzypcach allegro s koncertu Wranizkiego i Wariacye trudne na Fleciku z akompaniamentem Orkiestry. Antoś na ten czas lat pięć nie zupełnych mający grał Wariacye na Skrzypcach z Orkiestrą i śpiewał wariacye umyślnie dla niego te dwie sztuki utworzone; a na zakończenie obadwa grali Sonatę Diabellego na 4. ręce na Fortepianie.

Odtąd wiele osób zachęciło się było do pracy muzykalnéy, aby naśladować pierwszych w polsce wiekiem występujących Artystów, a może oni i w całym świecie co do wieku pierwszémi pokazali się.

Że ja posiadałem szczupły fundusz do utrzymania się z familią, a chciałem koniecznie daléy dzieci sposobić, udałem się s témi do Warszawy dla szukania Rządowéy opieki, gdzie mając sobie powierzony Urząd Jnspektora przy Lyceum, dokładałem wszelkich usiłowań aby dzieci wzrastając postępowali w zawodzie muzykalnym.

W Roku 1825. s powodu podanéy przezemnie prośby do Tronu o protekcyą s. p. Cesarz Alexander polecił Examinować synów moich, czyli są w tem stopniu zdolności jak w prośbie przedstawiłem — takowy Examen odbył się 16. Augusta 1825. w przytomności Panów: Elznera Rektora Konserwatorium muzykalnego w Warszawie, Kurpińskiego Dyrektora Orkiestry Teatralnéy, Jaworka, Kaczkowskego, Krahla i innych. Karol pod ten czas liczył lat 9. — grał na skrzypcach siódmy koncert Rodego i Rondo Alla polaca Lipińskiego — Antoś miał lat siedm, grał pod ten czas na fortepianie Allegro s koncertu Riesa (cis mol:) i Finale s koncertu Humla (:H. mol:) oprócz tego, byli examinowani z Jenerał Bassu (:gdyż uczyli się od sp: Jana Markendorfa Saxa:) i s kompozycyi examinowani byli.

Po odbytym Examinie poszła opinia do Tronu, iż ze wszech miar warci są względów Monarchy, lecz dla zaszłéy śmierci Tegoż w Taganrogu, toż przedstawienie skutku żadnego nie wzięło — przy wstąpieniu na Tron Nay: Mikołaja Igo udałem się s prośbą do JWgo Ministra Sekretarza Stanu w Petersbourgu, aby Ten jako naoczny świadek talentów, raczył wyjednać pomoc od nowego Monarchy — Nayjaśnieyszy Mikołaj I przedstawienie takowe przyjął, i z własnéy funduszowéy kassy po 3000 Zp: rocznie pensyą na lat trzy przeznaczył dla dwóch starszych synów to jest Karola i Antoniego, którą to pensyą spoczątkiem 1827. roku pobierać zaczęli.

Kiedy pisma publiczne w Warszawie wychodzące zaczęły pochwałami obsypywać każde wystąpienie Synów moich, zawsze pod imieniem małych Krakowianów braci Kątskich — wielu Amatorów i Znawców radziło mi, abym z fortepianistą nie do Paryża (:jak miałem zamiar:) lecz w przód do Fielda nie-porównanego w talencie udał się stym młodym geniuszem: posłuchałem téy rady i wyjechałem z Warszawy 17. Października 1827. Roku przez Lublin Lwów Brody Krzemieniec i tak dalej do Petersbourga — aże Cesarzowa Jey Mość przez lato bawiła w Odessie 1828 roku dla tego Ja pomału dążyłem, aby w jesieni Można stanąć było w Petersborgu.

A że wyjechawszy nie mogłem pobierać przeznaczonéy pensyi — a pomimo tego, takowa na samą przeprawę nie byłaby dostateczną, dla tego Koncerta nas zasilały jako to w Krzemieńcu 3. w Wilnie pod czas Kontraktów 3. w Mitawie 1. w Rydze 3. W Rewlu dla zaszłéy śmierci Cesarzowey Maryi zmuszony byłem mieszkać kilka miesięcy, bo pod czas trwającéy żałoby, Koncertów publicznych dawać nie wolno — oprócz muzyki którą w Domu Kontynuowali uczyli się języków wiekowi i stanowi potrzebnych.

Od Rygi gdzie bawiliśmy dla gorących upałów nad Morzem Baltyckiém Miesięcy trzy, Apollinar maleńki dopiero trzy lat mający zaczął uczyć się grać na skrzypeczkach — i już w dawanych trzech Koncertach w Sali Towarzystwa Akademii Dörptskiéy był przez członków tejże protegowany.

W Petersbourgu stanąłem 19. Januarii 1829 i dzieci miały szczęście na Pokojach Cesarskich przed Nay: Alexandrą Fedorowną 10. Februar 829. swoje talenta okazać (:jak Kupferstych:) — Przebywając w téy stolicy mieliśmy trzy Koncerta bardzo zyskowne, które do życia, nauki i dalszéy podróży fundusz nam zrobiły — tegoż roku Nayjaśnieyszy Mikołay, podczas koronacji w Warszawie raczył przedłużyć pensyą na dalsze trzy lata — to jest do końca roku 1832. Po sześciomiesięcznym wPetersbourgu pobycie, puściłem się z familią do Moskwy, gdzie było ciągłe mieszkanie Fielda — w téy podróży w każdéy Gubernii nieco odpoczywaliśmy i do Moskwy przybyliśmy 2go Augusta 1829. — Naypierwszy krok zrobiłem do Fielda, u którego Antoś zaczął na fortepianie brać lekcje. Daliśmy przy tem koncert w Sali Towarzystwa Szlacheckiego pod czas bytności Xięcia

Perskiego Xozrowa Mirzy, na którym było osób 1500, a bilet każdy był po dukacie (:1 Dukat = 17. Zł:) w złocie — ten zasiłek spodziewałem się mieć jako pomnożenie funduszu do Paryża przy zaległéy pensyi w Warszawie: — lecz jak szczęściło się nam w Moskwie w początkach tak potém Chcroby nas wszystkich (trapiły) jakoto: Karol Stanisław i Apolek na szkarlatynę.

(Ciąg dalszy nastąpi).

Różne wiadomości.

CARMEN PO RAZ 2000. W paryskiej operze komicznej obchodzono przed kilku dniami osobliwy jubileusz: było to 2000 przedstawienie Carmen Bizeta. Sukces taki nie jest w Paryżu rzadkością, gdyż np. operetki Phiphi i La Bouch grano tam przez trzy lata z rzędu. Jeden ze śpiewaków, którzy wówczas występowali w premjerze, Paweł Lherie, żyje jeszcze i cieszy się dobrem zdrowiem, choć liczy sobie 87 lat życia. Śpiewał on na premjerze partję Don Josego i to na stanowcze żądanie samego autora.

WĘDROWNI BARDOWIE NA WĘGRZECH. Węgierski minister Honwedów wydał rozporządzenie przywracające dawną instytucję Regos, t. j. bardów wędrownych. Zadaniem tych nowoczesnych wędrownych śpiewaków będzie objeżdżanie kraju z odczytami, pieśniami i utworami muzycznemi, które mają z jednej strony krzewić uczucia patrjotyczne ludności, a z drugiej — propagować armję Honwedów. W skład grupy bardów mają wejść najwybitniejsi artyści węgierscy.

Wydawca, nakładca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. — Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.